MÚSICA NAS TERRAS BAIXAS DA AMÉRICA DO SUL: ENSAIO A PARTIR DA ESCUTA DE UM DISCO DE MÚSICA XIKRÍN

RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS
Universidade Federal de Santa Catarina

Este disco*, número 7 da série *Traditional Music of the World*, resulta de uma pesquisa realizada em 1988 entre os índios Xikrín do Rio Cateté, afluente do Itacaiúnas, como projeto conjunto do International Institute for Traditional Music com o Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Vale notar que seus *royalties* — conforme se lê no livreto anexo ao disco (: 76) — deverão ser pagos à comunidade Xikrín referida, detentora dos direitos autorais e artísticos das músicas nele contidas.

O livreto que acompanha o CD é uma excelente introdução ao mundo dos índios Kayapó (: 3-9) — do qual os Xikrín fazem parte —, dos Xikrín (: 9-10) e dos Xikrín do Cateté (: 10-42). Ele descreve em detalhe, particularmente finos no que se refere à pintura corporal e à plumária, dois rituais de nominação destes últimos (: 42-60). As letras das canções dos rituais em apreço (faixas 1-5) são transcritas e traduzidas nesta última parte. O livreto não inclui informações sobre as *performances* musicais (a música Xikrín

---

* *Ritual Music of the Kayapó-Xikrin, Brazil.* Commentary and text transcriptions by Lux Boelitz Vidal and Isabelle Vidal Giannini. Recordings by Max Peter Baumann. Edited by the International Institute for Traditional Music, Berlin, in cooperation with the International Council for Traditional Music. Smithsonian/Folkways CD SF 40433. CD with 76-page booklet in English containing commentary, song texts, map and bibliography, 1995.

Anuário Antropológico/95
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996

ainda não foi estudada). Ele traz duas fotos (nas capas da frente e de trás), de autoria de Linda K. Fujie, estampando cenas dos ritos documentados.

O disco, cuja duração total é de cerca de 1 hora e 10', tem 10 faixas, de alta qualidade fonográfica. Todas elas são de música vocal masculina, com exceção da faixa número 6, que documenta sons da floresta e da aldeia (duração de 1' 31"). A primeira faixa (15' e 36") apresenta a música do ritual do *tàkàk*, de nominação masculina. As faixas 2 (subdividida em 3 partes), 3 (idem), 4 e 5 (durações respectivamente de 6' 54", 10' 14", 4' 49" e 2' 13") documentam a do ritual de nominação feminina, *nhiok*. As faixas 7, 8, 9 e 10 (7' 38", 3' 30", 9' 47" e 7' 16") trazem canções de outros ritos Xikrín, ligados ao ciclo de subsistência e a competições esportivas.

Os Xikrín do Cateté, que somam cerca de 380 pessoas (: 14, dados de 1989), constituem uma das duas comunidades Xikrín. A outra localiza-se no Rio Bacajá, tributário do Xingu. Eles pertencem ao sub-grupo Kayapó do tronco lingüístico Macro-Jê, do qual os Boróro também constituem uma família. Os Jê são classificados em setentrionais (Kayapó, Timbíra, Suyá, Kreen-Akarôre), centrais (Akwén) e meridionais (Xokléng e Kaingáng).

Os Jê-Boróro ingressaram na literatura antropológica a partir dos anos 30, através de um paradoxo: a convivência, em suas culturas, de uma grande simplicidade tecnológica com uma forte sofisticação do discurso sociológico, discurso este montado sobre uma pervasiva mentalidade dualista[1].

A partir dos trabalhos clássicos de Nimuendaju (1939, 1942, 1946) — feitos em estreita colaboração com Robert Lowie, ele mesmo autor de textos sobre esses índios ou colaborador de Nimuendaju em outros (veja Lowie 1941 e Nimuendaju & Lowie 1937, 1939) — e daqueles de Lévi-Strauss (veja 1949, 1958a, 1958b, 1964) — cujo encontro com os Boróro constitui momento absolutamente fundador de sua trajetória —, os Jê-Bororo têm sido objeto de estudos que se transformaram em marcos da Etnologia das terras baixas da América do Sul.

Entre esses marcos — largamente dominados por uma aproximação estruturalista com objeto central na organização social e no parentesco —,

1. Veja Carneiro da Cunha (1993) para uma apresentação atualizada dos estudos sobre os Jê-Boróro. E Rodrigues (1986) — do qual segui a ortografia para os etnônimos indígenas — para as línguas indígenas faladas no Brasil.

os volumes de Maybury-Lewis (1967 e 1979) são especialmente importantes. O primeiro é uma monografia sobre os Akwén-Xavánte, o segundo sendo a obra coletiva resultante do *Harvard Central-Brazil Research Project*, dirigido nos anos 60 por esse autor e reunindo pesquisadores brasileiros e norte-americanos. Fora do âmbito do *Projeto* e buscando uma abordagem onde a cosmologia — através da escatologia e da problemática da construção da pessoa — talvez pela primeira vez na literatura em toque aparece como domínio globalizador do *socius*, vale citar o texto de Carneiro da Cunha (1978), sobre os Timbíra Krahô.

Os estudos sobre as artes visuais entre esses índios encontram em Turner (1980) e Vidal (1992) textos referenciais. Neles, a produção artística deixa de ser abordada somente em termos de tecnologia e terminologia — ou como iconografia ilustrativa de outros domínios — para ser vista como fato social total (Menezes Bastos & Lagrou 1995).

Entre os estudos sobre as músicas Jê-Boróro, são fundamentais os de Aytai (1976a, 1976b, 1981, 1985) e Graham (1984, 1986, 1994, 1995), que investigam os Xavánte; os de Seeger (1979, 1980, 1986, 1987), que abordam os Suyá; e o de Canzio (1992), que enfoca os Boróro. Caso se inclua os Nambikwára nesse universo, Avery (1977) e Istvan (1979) devem ser citados[2]. Presentemente, Seeger (ms.) realiza uma investigação comparativa sobre as músicas dos Jê-Boróro.

A discografia sobre a música dos índios em consideração conta com os seguintes títulos, entre outros, integral ou parcialmente a eles dedicados pelos seguintes organizadores[3]: Canzio (1989 — Boróro), Pappiani (1994 — Xavánte), Verswijver (1989 — Kayapó), Seeger (1982 — Suyá), Baiocchi (1983 — Xavánte, Krahô, Karajá), Roberto & Fernandes Silva (1989 — Boróro), Schultz & Chiara (1979 — Karajá, Javaé, Krahô, Suyá,

2. Embora os Nambikwára não pertençam ao tronco lingüístico Macro-Jê, constituindo uma família específica, sua inclusão no universo comparativo respectivo pode eventualmente ser considerada consistente.

3. As referências aos discos foram feitas com entrada pelo nome do organizador principal. Veja Beaudet (1982) para uma discografia analítica e crítica das músicas indígenas das terras baixas da América do Sul, atualizada até 1982. Beaudet (1993) trata, entre outras temáticas, dos CD de Canzio (1989) e Verswijver (1989). Veja Menezes Bastos (1984) para uma resenha do disco de Seeger (1982).

Txukahamãe, entre outros), Dreyfus (1957 — Kayapó, Kaingáng, entre outros), Carelli (1992 — Nambikwára, Timbíra, Boróro).

A primeira e mais longa faixa do disco apresenta por inteiro os cânticos do ritual do *tàkàk*. Através deste rito — extremamente breve e logo seguido pelo *nhiok*, com o qual se funde —, os homens *ngét* transmitem aos meninos que são seus *tabdjuo* seus nomes e privilégios cerimoniais, privilégios estes que consistem no direito de fazer e usar adornos especiais e de desempenhar determinados papéis — musicais inclusive — em várias cerimônias. Os *ngét* são os avós paternos e maternos e irmãos da mãe dos meninos *tabdjuo*, que assim são netos ou filhos da irmã dos seus *ngét*. As relações de parentesco e cerimoniais entre essas duas categorias são extremamente importantes entre os Kayapó, assegurando continuidade às suas tradições (: 29).

Esse ritual — que, de acordo com a exegese nativa, antigamente era exclusivamente feminino (: 45) —, juntamente com o do *nhiok* e com outros ritos também de nominação, faz parte de um ciclo de iniciação que idealmente leva cinco anos para ser repetido e que é dividido em cinco fases. A *performance* deste ciclo é que torna possível a passagem dos Xikrín de uma categoria de idade para outra. Os Xikrín encontram nas categorias de idade uma instituição extremamente importante em termos políticos, econômicos e cerimoniais (: 25-27)[4].

As canções apresentadas nas faixas 1-5 do disco, tanto as do *tàkàk* quanto as do *nhiok*, foram colhidas em setembro de 1988, logo após a segunda fase do ciclo respectivo, de caça à anta (: 42). A palavra *tàkàk* indica o porco queixada em Xikrín[5], rezando um mito que uma vez um xamã ouviu na floresta uma anta chamar seu filho de *Tàkàk*, o xamã ao retornar à aldeia tendo dado este nome a seu neto (: 45).

De volta da caça à anta, os pais (e seus irmãos) dos futuros nominados alcançam a parte da aldeia imediatamente exterior ao círculo das casas. Aí eles formam uma pequena roda e dançam e cantam todo o *tàkàk*. Param em seguida, para logo entrarem na aldeia, repetindo o *tàkàk* à frente da casa do primeiro recipiente de nome. Dirigindo-se ao centro da aldeia, eles reiteram

---

4. Conforme Vidal (1977) e Giannini (1991) para estudos sobre os Xikrín.

5. Agradeço a Isabelle Vidal Giannini por esta e outras informações relativas à tradução dos termos Xikrín apresentados no presente ensaio.

esse esquema músico-coreográfico, continuando depois — em movimentos de ida e vinda — a realizá-lo à frente das casas dos outros nominados e quando movendo-se para o centro da aldeia.

A música do *tàtàk* (faixa 1) é cantada por um coro homofônico ao qual se somam manifestações de cantores individuais que emitem gritos em falsete. A esta configuração básica adicionam-se batidas de pés no chão. O canto central soa em estilo claramente destacado, com uma divisão rítmica predominantemente binária. A melodia está no registro superior do barítono, sendo formada por muitas notas curtas, em graus conjuntos. Esta *gestalt* é feita em secções, separadas por interrupções onde se ouvem conversas, gritos e sons de deslocamentos da formação músico-coreográfica. Essas secções parecem manter entre si uma relação de variação. As letras cantadas pela formação coral nuclear — que narram o mito que está na base do rito (: 46) — constituem-se de 7 estrofes, diferentes entre si mas dominadas por um forte caráter de identidade, conquistado através de repetições, ecos, rimas e outros mecanismos mito-poéticos.

Conforme registrado acima, as faixas 2-5 do disco apresentam os cânticos do ritual do *nhiok*. A palavra *nhiok* deriva daquela para "ave" em Xikrín, durante o ritual indicando as meninas futuras nominadas (: 50 ss.). Similarmente ao que acontece com o *tàtàk*, através do *nhiok*, as mulheres *kwatui* transmitem às meninas que são suas *tabdjuo* seus nomes e prerrogativas cerimoniais. As *kwatui* são as avós paternas e maternas e irmãs do pai das meninas *tabdjuo*, que assim são netas ou filhas do irmão de suas *kwatui* (: 29). Através do *nhiok* documentado no disco, quinze meninas receberam seus nomes em setembro de 1988 (: 40).

De acordo com exegeses nativas (: 51), a música do *nhiok* compõe-se de sete partes: a primeira, *nhuiti* ("grande beija-flor") *ngrere* ("canção"), está registrada na primeira secção da faixa 2 do disco, aquilo que poderá ser uma sua variante estando na secção 3 da mesma faixa, uma outra provável variante estando documentada na secção 3 da faixa 3. A segunda parte, *min* ("jacaré") *ngrere*, está registrada na segunda subdivisão da faixa 2, uma sua possível variante estando gravada na subdivisão 2 da faixa 3. A terceira parte, *nhuigrire* ("pequeno beija-flor") *ngrere*, não está presente no disco. *Ngoi* ("urubu-rei") *ngrere*, quarta parte, está registrada na faixa 4. As partes 5 e 6 não comparecem no CD, que em sua faixa 5 apresenta o canto 7, *okkaikrikti* ("gavião real") *ngrere*. A primeira secção da faixa 3 documenta

uma *ngrere* ("canção") com relação à qual o livreto não fornece dados identificadores.

Os preparativos para o *nhiok* começam no dia anterior ao retorno dos homens da caça à anta. As futuras nominadas são pintadas nas suas casas por suas mães. À tarde, os homens se encontram na casa dos homens — situada no centro da aldeia — e cantam as três primeiras canções do *nhiok* (secções 1-3, faixa 2). Depois de repetir por longo tempo essas canções, eles se dirigem, cantando e dançando, para o centro da aldeia. A formação músico-coreográfica — cujo âmago é constituído por duas filas de homens de várias categorias de idade — pára então, as meninas saindo de suas casas e postando-se à frente das mesmas. Os cantores, em seguida, dirigem-se, dançando e cantando, para a frente da casa da primeira nominada, onde esta se encontra tendo a seu lado sua doadora de nome (*kwatui*) e sua amiga formal. A nominada é então envolvida pela formação músico-coreográfica, que logo se move para o centro da aldeia. Este esquema é repetido com relação às outras casas de nominadas. Ao final, a formação vai para o centro da aldeia, lá parando de cantar e dançar.

A música da faixa 2 é também executada por um coro homofônico ao qual se somam manifestações — em muito menor número agora — de cantores individuais que emitem gritos em falsete. Não se ouvem aqui, porém, batidas de pés no chão e a divisão rítmica predominante é ternária. A melodia é, por outro lado, mais grave, incluindo saltos por graus disjuntos. A separação entre os blocos agora não se dá por interrupção do canto, que, concluído, é logo reiterado através de instâncias que, também aqui, parecem manter entre si uma relação de variação. As letras cantadas pela formação coral central — com exegese nativa também de base mítica (: 52) — constituem-se de três estrofes.

À noite os cantos recomeçam (faixas 3-4), os homens sentados na casa-dos-homens, a partir de onde se movimentam na direção das casas das nominadas, usando o mesmo esquema descrito para a faixa 2. A música da faixa 3 retoma as batidas de pés no chão, o registro agudo, o estilo destacado do canto, a divisão predominantemente binária e o movimento melódico por graus conjuntos. Os gritos em falsete fazem-se também ouvir de novo, em quantidade. Esta *gestalt* é contrastada na faixa 4 pela reocorrência da divisão ternária predominante, dos saltos por graus disjuntos e pela diminuição da massa dos gritos em falsete. No dia seguinte, ao pôr-do-sol, é que se canta a música da faixa 5. Aqui, os meninos e meninas nominados for-

mam um círculo e os homens maduros cantam até a alvorada do dia seguinte. A música desta faixa é dominada por figuras de longa duração, seguidas de reiterações breves. Não se ouvem batidas de pés no chão e os gritos em falsete são poucos.

Conforme registrado no início, a faixa 6 apresenta uma "fonografia" — espécie de fotografia sonora — onde constam sons provenientes de animais da floresta e da aldeia Xikrín do Cateté.

As faixas 7-10 do disco — com relação às quais o livreto não aporta maiores informações — apresentam as músicas de rituais que se seguem ao do *tàtàk-nhiok* (: 57): *krua* ("flecha") *aben* ("juntas") *muru* ("chorar") nas faixas 7 e 8, *angró* ("calor do sol") *metóro* ("voar", "dançar") na faixa 9 e *ngo* ("timbó") *kadju* ("bater") *metóro* ("voar", "dançar") na faixa 10. Aqui também as canções são feitas por um coro homofônico ao qual se adicionam gritos em falsete.

Nas faixas 7 e 8, além do coro e do *cluster* de falsetes, ouvem-se entrechoques de flechas, somados às sonoridades de chocalhos e de pés batidos no chão. A divisão rítmica predominante é binária e a melodia é feita de muitas notas. Ouvem-se também os sons dos deslocamentos da formação músico-coreográfica, às vezes andando, às vezes correndo. Na faixa 9, desaparecem os sons provenientes dos entrechoques das flechas, restando os dos chocalhos. Na última faixa do disco, desaparecem também os chocalhos. A divisão rítmica aqui se alterna entre 2 e 3.

A música do presente disco, conforme a análise possível pela escuta, que embora atenta não se baseia em transcrições musicais, parece estar dominada por três grandes estruturas composicionais que venho considerando como fundamentais para o entendimento, inicialmente das músicas dos índios Kamayurá e Xinguana (Menezes Bastos 1978, 1990) e, posteriormente como hipótese de trabalho, das músicas ameríndias das terras baixas da América do Sul como um todo (Menezes Bastos 1994 e ms.). Limitando-me à música vocal, as estruturas referidas são as seguintes:

1. Estrutura núcleo/periferia: no centro da formação músico-coreográfica, localizam-se o "mestre de música", seus aprendizes e ajudantes e outros adultos maduros de prestígio. Na periferia, ficam os adultos jovens, adolescentes e crianças e, em repertórios sexualmente mistos, também as mulheres. Adultos maduros podem também participar da periferia, quando

assumem papéis músico-rituais especialmente dependentes de virtuosidade. Quando o repertório é exclusivamente feminino, a estrutura tende a se replicar conforme sua realização exclusivamente masculina. O núcleo realiza basicamente aquilo que os Kamayurá classificam como canção propriamente dita (*maraka*), no caso Xikrín categorizado como *ngrere*. *Ngrere* parece ser um cognato do Suyá *ngére* (veja Seeger 1987). Idealmente, o canto do "mestre" deve ser replicado *ipsis litteris* pelos outros membros do núcleo. Isto coloca a homofonia como modelo normal para este, o que, entretanto, quase nunca é satisfeito, já que os demais cantores do núcleo acabam realizando imitações heterofônicas da linha do cantor central. Isto pode criar graves conflitos estéticos, com fortes implicações políticas (veja Menezes Bastos 1990 para o caso Kamayurá). A periferia emite predominantemente onomatopéias músico-lingüísticas, tipicamente imitações de vozes de animais, *koroba* em Xikrín. As relações entre o núcleo e a periferia podem esquematicamente ser caracterizadas como ilustrativas ou "comentacionais" da segunda com relação ao primeiro, a periferia constituindo assim uma espécie de sonoplastia eco-ambiental da dramaturgia ritual. Essa estrutura não exclui a música solo (sem periferia) ou, no outro extremo, o tipo de musicalidade da *akia* Suyá (vários núcleos simultâneos — conforme Seeger, principalmente 1980 e 1987). É minha hipótese de trabalho que essa estrutura é extremamente espalhada nas terras baixas, estando fortemente presente na musicalidade do disco aqui em análise.

2. Estrutura seqüencial (de *suíte*): as canções tipicamente de um ritual são organizadas em blocos (*cantos*), freqüentemente identificados com partes do dia (noitinha, noite, tarde etc). Vinhetas — onomatopéias músico-lingüísticas com alto grau de estabilidade — desempenham aqui um papel extremamente importante, como marcadores (afixos, sufixos e prefixos) de canções e blocos de canções. Estes blocos são modelos mentais — dedutíveis pelo observador —, atualizados através de instâncias percebidas como replicações da primeira instância de cada bloco ou sua *seqüência principal*. Na realidade, replicações dessa seqüência principal (ou referencial) quase nunca ocorrem, na medida em que ela é modificada nas instâncias seguintes através de operações como resseriação (quando a ordem das canções é mudada), exclusão e inclusão de canções. Ao nível da canção, a variação é um dos *rationales* básico dessa estrutura, operações como repetição, justaposição, inversão, retrogradação de motivos se fazendo aqui largamente presentes. Seu outro *rationale* tem a ver com a ordem das canções e dos

blocos de canções, a pulsação entre os tempos interno e externo com relação à música constituindo seu âmago. Sugiro que aquilo que as exegeses nativas da música do *nhiok* chamam de "partes" (vide acima, conforme livreto: 51) pode muito provavelmente apontar para esses blocos (ou cantos) de canções. Suponho que também essa estrutura é básica para o pensamento musical amazônico, seu estudo podendo resultar numa importante contribuição para a compatibilização entre as teorias da linguagem e da *performance*.

3. Estrutura mito-música-dança: pensando sobre as relações entre a letra e a música na canção, os Kamayurá dizem que "a letra vai dentro da música" (literalmente: a letra está *em* música, como, por exemplo, este texto está *em* português). Isto parece significar para eles que a letra — que esses índios equacionam com o mito narrado de forma estenográfica — sofre na canção, através da música, um processo de tradução que simplesmente não é reiterativo do mito, evidenciando-se estar no plano axiológico, de julgamento do Bem e do Mal. Na canção não parece haver, assim, congruência entre as semânticas da língua e da música. Da mesma maneira que a letra (mito) "vai dentro da música", para os Kamayurá a "música vai dentro da dança" no rito. "Dança" aqui aponta não somente a dança propriamente dita mas também a pintura corporal, a plumária e as demais artes visuais, entendidas assim como o último sistema tradutor da cadeia intersemiótica do ritual. Penso que também essa estrutura tem uma forte pertinência amazônica, particularmente no caso Xikrín aqui exemplificado podendo mostrar-se útil como hipótese de trabalho.

Na direção daquele vigoroso avanço da etnologia das terras baixas da América do Sul, detentor de uma potencialmente forte perspectiva de "retroação crítica sobre o capital conceitual da antropologia" (Viveiros de Castro & Carneiro da Cunha 1993: 11-12), a tarefa da etnomusicologia — como da etnoestética em geral — é extremamente importante. Numa região do planeta tão rica em sistemas de comunicação fortemente dominados por uma artisticidade que tudo invade, não poderia ser de outra maneira.

Primeiro que tudo, porém, a etnomusicologia há que se livrar de seu papel meramente ilustrador e exemplificador de sentidos conquistados em outros domínios da "cultura" que não a "música". Esse papel é historicamente responsável pela transformação de grande parte dos esforços da disciplina num imenso conjunto de tautologias. Não há como se produzir

essa primeira grande tarefa — que eu penso ser da musicologia como um todo — senão através do projeto de uma semântica musical. Somente este projeto será capaz de retirar a etnomusicologia de seu sono letárgico descritivo e não comparativo — o que aliás lhe nega as origens mais recônditas —, lançando-a na aventura da comparação musical e intersemiótica (Menezes Bastos 1990, 1994, 1995).

Em segundo lugar e limitando-me às terras baixas da América do Sul, é fundamental que a etnomusicologia (re)estude, com disposição e rigor, a produção etnográfica, publicada ou inédita, já existente sobre as músicas da região, incluindo gravações fonográficas, iconografia e um vasto material histórico — documental e livresco — cuja origem remonta ao século XVI. Usualmente, tendemos a assumir que as etnografias musicais disponíveis sobre as terras baixas são muito poucas e às vezes inadequadas. Isto em absoluto é verdade, o levantamento aqui realizado para as músicas dos povos Jê-Boróro — de forma alguma exaustivo — demonstrando exatamente o contrário: já existe, sim, um material considerável, e em alguns casos de alta qualidade, sobre as músicas desses índios (assim como também sobre os Tupi, por exemplo). Finalmente e em articulação com as duas primeiras tarefas, é fundamental o alargamento paulatino do universo etnográfico sobre a região.

É minha opinião que discos como o aqui comentado[6], publicado pela *Smithsonian/Folkways*, herdeira de uma das mais impressionantes aventuras de documentação da *música dos outros* de que se tem notícia, a *Ethnic Folkways Library* da agora mítica *Folkways Records*, de Moshe Asch, constituem-se numa contribuição inestimável na direção de toda essa tarefa.

BIBLIOGRAFIA

AVERY, Thomas L. 1977. Mamaidé Vocal Music. *Ethnomusicology* 21 (3): 359-377.

AYTAI, Desidério. 1976a. O Sistema Tonal do Canto Xavante. *Revista do Museu Paulista* (n.s.) 23: 65-83.

6. Uma versão resumida do presente ensaio está no prelo, no *Yearbook* do International Council for Traditional Music.

______. 1976b. "A Classificação da Música Xavante". In *Cartilha Etnomusicológica* nº 2 (D. Aytai *et alii*). Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. pp. 3-10.

______. 1981. A Música Instrumental Xavante. *Revista de Música Latino-Americana* 2 (1): 103-129.

______. 1985. O Mundo Sonoro Xavante. São Paulo: Universidade de São Paulo (*Coleção Museu Paulista, Etnologia*, vol. 5).

BEAUDET, Jean-Michel. 1982. Musiques d'Amérique Tropicale: Discographie Analytique et Critique des Amérindiens des Basses Terres. *Journal de la Société des Américanistes* 68: 149-203.

______. 1993. L'Ethnomusicologie de l'Amazonie, *L'Homme* 126/128: 527-533.

CANZIO, Ricardo. 1992. Mode de Fonctionnement Rituel et Production Musicale chez les Bororo de Mato Grosso. *Cahiers de Musiques Traditionelles* 5: 71-96.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1978. *Os Mortos e os Outros*. São Paulo: Hucitec.

______. 1993. Les Études Gé. *L'Homme* 126/128: 77-93.

GIANNINI, Isabelle Vidal. 1991. *A Ave Resgatada: A Importância da Leveza do Ser*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

GRAHAM, Laura. 1984. Semanticity and Melody: Parameters of Contrast in Shavante Vocal Expression. *Revista de Música Latino-Americana* 5 (2): 161-185.

______. 1986. "Three Modes of Shavante Vocal Expression: Wailing, Collective Singing, and Political Oratory". In *Native South American Discourse* (J. Sherzer & G. Urban, eds.). Berlin: Mouton de Gruyter. pp. 3-118.

______. 1994. Dialogic Dreams: Creative Selves Coming into Life in the Flow of Time. *American Ethnologist* 21 (4): 723-745.

______. 1995. *Performing Dreams: Discourses of Immortality Among the Xavante of Central Brazil*. Austin: University of Texas Press.

ISTVAN, Halmos. 1979. The Music of the Nambicuara Indians (Mato Grosso, Brazil). *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1/4): 205-350. Budapest: Akademiai Kiado.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1949. *Les Structures Élementaires de la Parenté*. Paris: PUF.

______. 1958a [1952]. "Les Structures Sociales dans le Brésil Central et Oriental". In *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon. pp. 133-145.

______. 1958b [1956]. "Les Organisations Dualistes Existent-Elles?" In *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon. pp. 147-180.

______. 1964. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon (*Mythologiques*, I).

LOWIE, Robert. 1941. A Note on the Northern Gê Tribes of Brazil. *American Anthropologist* 43: 186-196.

MAYBURY-LEWIS, David. 1967. *Akwe-Shavante Society*. Oxford: Clarendon Press.

MAYBURY-LEWIS, David (ed.). 1979. *Dialectical Societies: The Gé and Bororo of Central Brazil*. Cambridge: Harvard University Press.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1978. *A Musicológica Kamayurá: Para Uma Antropologia da Comunicação no Alto-Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Indio.

______. 1984. Nas Asas da Canção: Impressões sobre a Arte Vocal dos Indios Suyá. *Anuário Antropológico/82*: 43-58.

______. 1990. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Dissertação de doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo.

______. 1994. "Aspects of Music in the Amazon: Comparative Perspectives from the Study of Kamayurá Music (Apỳap, Upper-Xingu)". Trabalho apresentado no 48° Congresso Internacional de Americanistas, Estocolmo/Uppsala, 4-9/7/1994 (simpósio *Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives*, organizado por Rafael José de Menezes Bastos e Jean-Michel Beaudet).

______. 1995. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia sem Homem. *Anuário Antropológico/93*: 9-73.

______. ms. "Música nas Terras Baixas da América do Sul: Uma Abordagem Comparativa".

MENEZES BASTOS, Rafael José de & Elsje Maria LAGROU. 1995. "Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul". Projeto Integrado de Pesquisa, CNPq.

NIMUENDAJU, Curt. 1939. *The Apinayé*. Translated by Robert Lowie. Washington: The Catholic University of America (Anthropological Series, 8).

______. 1942. *The Šerente*. Translated by Robert Lowie. Los Angeles: Southwest Museum (Publications of the Frederick Webb Hodge Anniversary Publication Fund, IV).

______. 1946. *The Eastern Timbira*. Translated and edited by Robert Lowie. Berkeley & Los Angeles: University of California (University Publication in American Archaeology and Ethnology, 41).

NIMUENDAJU, Curt & Robert LOWIE. 1937. The Dual Organization of the Ramkokamekra (Canela of Northern Brazil). *American Anthropologist* 39 (4): 565-582.

______. 1939. The Associations of the Šerente. *American Anthropologist* 41 (3): 408-415.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igña. 1986. *Línguas Brasileiras: Para o Conhecimento das Línguas Indígenas*. São Paulo: Loyola.

SEEGER, Anthony. 1979. What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil. *Ethnomusicology* 23 (3): 373-394.

______. 1980. "Sing for your Sister: The Strucuture and Performance of Suyá Akia". In *The Ethnography of Musical Performance* (N. Mc Leod & M. Herndon, eds.). Norwood, Pennsylvania. pp. 7-43.

______. 1986. "Oratory is Spoken, Myth is Told and Song is Sung, but They Are All Music to My Ears". In *Native South American Discourse* (J. Sherzer & G. Urban, eds.). Berlin: Mouton de Gruyter. pp. 59-82.

______. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

______. ms. "The Cross-Cultural Study of Music: A Comparison of Musical Performances Among the Gé-speaking Communities of Native Brazil. Research Proposal".

TURNER, Terence. 1980. "The Social Skin". In *Not Work Alone* (J. Chefas & R. Lewin, eds.). Londres: Temple Smith. pp. 112-140.

VIDAL, Lux Boelitz. 1977. *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira: Os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Hucitec.

______. 1992. "A Pintura Corporal e a Arte Gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté". In *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética* (L.B. Vidal, org.). São Paulo: Nobel. pp. 143-189.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & Manuela CARNEIRO DA CUNHA. 1993. "Introdução". In *Amazônia: Etnologia e História Indígena* (E. Viveiros de Castro & Manuela Carneiro da Cunha, orgs.). São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da Universidade de São Paulo. pp. 9-15.

DISCOGRAFIA

BAIOCCHI, Mari de Nasaré. 1983. *Fontes Culturais da Música em Goiás: Música Indígena*. Tacape, 1 disco de 33rpm, T009.

CANZIO, Ricardo. 1989. *Brésil: Le Monde Sonore des Bororo*. Auvidis-Unesco, 1 CD, D 8201.

CARELLI, Vincent. 1992. *Música Indígena: Brasile*. C. I. Crocevia Sudnord Records/Centro de Trabalho Indigenista, 1 CD, SIAE SNCD 0034.

DREYFUS, Simone. 1957. *Musique Indienne du Brésil*. Musée de l'Homme-Vogue, 1 disco 33rpm, LD-15 (reeditado em 1969 e 1972).

PAPPIANI, Angela Maria. 1994. *Etenhiritipá: Cantos da Tradição Xavante*. Warner Music Brasil, 1 CD, M996997-2 (Quilombo Música).

ROBERTO, Maria Fatima & Joana A. FERNANDES SILVA. 1989. *Bororo Vive*. Gravações Elétricas S. A., 1 disco 33rpm, 521.404.030-A.

SCHULTZ, Harald & Vilma CHIARA. 1979. *Musica degli Indiani del Brasile*. Editoriale Sciascia, 1 disco 33rpm, VPA 8452/B (Albatros, Documenti Originali della Musica Etnica del Mondo — Original da Folkways Records).

SEEGER, A. 1982. *A Arte Vocal dos Suyá*. Tacape, 1 disco de 33rpm, T007.

VERSWIJVER, Gustav. 1989. *Brésil Central: Chants et Danses des Indiens Kayapó*. AIMP XIV-XV, 2 CD, 554-555.